# Ein Blick

## in das jungdeutsche naturalistische Drama

(H. Sudermann, G. Hauptmann)

vom Standpunkt der inneren Mission.

Referat

auf der Thüringer Conferenz für i. M. zu Weimar, 8. Mai 1895

von

D. Willibald Beyschlag.

Halle a. S.
Verlag von Eugen Strien.

B5138b

# Ein Blick

## in das jungdeutsche naturalistische Drama

(H. Sudermann, G. Hauptmann)

vom Standpunkt der inneren Mission.

---

Referat

auf der Thüringer Conferenz für i. M. zu Weimar, 8. Mai 1895

von

D. Willibald Beyschlag.

2483-H
11/6/91.

Halle a. S.
Verlag von Eugen Strien.

## Ein Blick in das jungdeutsche naturalistische Drama vom Standpunkt der inneren Mission:

So, meine verehrten Herren und Brüder, wollen Sie mir gestatten, das mir gestellte Thema endgültig zu formuliren. Wird es einer Rechtfertigung bedürfen, daß man sich „vom Standpunkt der inneren Mission" um eine ästhetische Zeiterscheinung kümmert? Es geschieht nicht in dem Sinne, daß die innere Mission die Kunstrichterin spielte. Aber alles Aesthetische hat neben der technischen Seite eine ethische: es ist Spiegel des Volks- und Zeitgeistes auch nach der ethischen Seite hin, und wirkt auf Volk und Zeit veredelnd oder verwildernd, versittlichend oder verderbend; und daß die innere Mission die sittlichen Zustände der Gegenwart und die Quellen ihrer Besserung oder Verschlimmerung zu studieren hat, kann keinem Zweifel unterliegen. Fände sich überdies, daß eine dem Kunstgebiete angehörige Zeiterscheinung mit dem Christenthum auf gespanntestem Fuße steht, also Anschauungen ihren Ursprung verdankt und wiederum die Wege bahnt, welche man im geistigen Sinne als heidnische zu bezeichnen hat, so wäre damit gegeben, daß ihre Beachtung und Bekämpfung unter den strengsten und eigensten Begriff der inneren Mission fiele.

Viel zweifelhafter als das Recht Ihres Themas ist die Wahl Ihres Referenten. Meine Lebenslage nöthigte mich, Ihnen zuzusagen, ehe ich mich mit der zu übernehmenden Aufgabe näher beschäftigen konnte: hinterher sind mir Zweifel gekommen, ob ich auch der richtige Berichterstatter sei.

Einmal, obwohl von Jugend auf ein Freund der deutschen Literatur, habe ich mich doch mit den zu erörternden neuesten Erzeugnissen derselben eben erst, und nur in der sogleich zu bezeichnenden Auswahl, bekannt gemacht. Sodann, ich bin ein Siebziger, und schon darum nach jungdeutschen Begriffen zur Beurtheilung einer jugendlichen Erscheinung incompetent; ich wurzle mit meinen Anschauungen über Kunst und Poesie in der klassischen Bildung meiner Jugend, in den Ueberlieferungen der Goethe'schen Zeit, und hier handelt es sich ja nach dem Bewußtsein der gegenwärtigen Stürmer und Dränger um einen Gegensatz gegen die „Antike", wie sie von Homer bis auf Goethe im Reiche der Schönheit geherrscht hat, um die „Moderne", wie man mit einem in meinen Ohren geschmacklosen, weil an die „Mode" gemahnenden Stichwort jetzt zu sagen liebt. Endlich, ich bin zwar nicht ganz ohne Fühlung mit dichterischem Schaffen, habe aber gewissen wilden, leidenschaftlichen Motiven, welche in der zu erörternden Dichtung eine große Rolle spielen, nach meiner Eigenart zeitlebens kühl und fremd gegenüber gestanden; — werde ich auch im Stande sein, sie gerecht zu beurtheilen? Ich muß mich trösten damit, daß Sie nun eben einen geeigneteren Referenten nicht zu finden wußten; daß ich, obwohl ein Siebziger, doch mit der Entwicklung meines Volkes bis heute in lebendigem Zusammenhang geblieben bin und insonderheit mit hochstrebender deutscher Jugend noch in fühlbarer Wechselwirkung stehe; daß ich für realistische Tragik, wie ein Shakespeare sie bietet, mich nicht ohne Sinn und Verständniß weiß, und endlich, daß es doch gewisse unwandelbare Grundsätze wie des Guten und Wahren, so auch des Schönen geben muß, nach denen neue problematische Erscheinungen gemessen werden dürfen. Oder sollten wir hier in Weimar, unter dem Schatten des Dioskurenpaares Goethe und Schiller, etwa von dem Vorurtheil ausgehen, die wahre dramatische Kunst der Deutschen sei erst von Sudermann und Hauptmann zu entdecken gewesen?

Ich nenne Ihnen hiermit die beiden Namen, auf welche ich mich beschränken werde. Das Thema: „Ein Blick auf das naturalistische Drama“ gestattet diese Beschränkung, das mir zustehende Zeitmaß fordert sie, und das öffentliche Urtheil der Gegenwart empfiehlt sie uns. Hermann Sudermann und Gerhard Hauptmann sind von der Kritik als die weitaus bedeutendsten Vertreter der betreffenden dramaturgischen Richtung anerkannt; selbst ein junger Literarhistoriker, welcher „das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart“ zum Gegenstande einer Monographie gemacht hat, Prof. Dr. Berthold Litzmann, hält sich hinsichtlich der jungdeutschen naturalistischen Schule an diese beiden allein. Wenn ich von jedem dieser beiden Theaterdichter drei berühmteste Werke herausgreife, von Sudermann „Die Ehre“, „Sodoms Ende“, „Die Heimath“, und von G. Hauptmann „Die Weber“, „Vor Sonnenaufgang“ und das „Hannele“, so darf ich vertrauen, Ihnen das Charakteristische der betreffenden Schule in den besten Denkmalen und in der weitesten Umfassung des Verschiedenartigen vorzulegen. Und damit ich Ihnen von vornherein jede Besorgniß benehme, als sollten Sie über diese Werke blinde Zelotenurtheile von mir hören, will ich hinzufügen: wenn es sich hier um eine rein technisch-ästhetische Beurtheilung derselben handelte, so würde ich denselben ein hohes Ehrenzeugniß auszustellen haben. Es handelt sich hier nicht um kümmerliche Machwerke literarischer Gerngroße, wie vielleicht bei manchen Richtungsgenossen der beiden Genannten, — es handelt sich um Hervorbringungen wirklich berufener, gottbegnadeter Dichter, und die genannten dramatischen Dichtungen verrathen nicht nur eine ausnehmende Bühnenkenntniß, in der schließlich auch ein Kotzebue einen Goethe übertreffen kann, sondern auch eine Gabe lebendiger Charakteristik und dramatischer Composition, eine Kraft poetischer Schlingung und Lösung des tragischen Knotens, daß man sagen muß: diese Gaben wären werth, in den Dienst der

höchsten und reinsten Fassung der tragischen Aufgabe gestellt zu werden. Leider fehlt eben diese Fassung; beide Dichter arbeiten im Dienste eines wie ich glaube falschen und verwerflichen Kunstprincips, und mit diesem falschen und verwerflichen Kunstprincip hängt alles, was ich Ihnen Anstößiges, ja Scheusliches aus den genannten Dichtungen vorzuführen haben werde, auf's engste zusammen. Welches ist dieses Kunstprincip?

Der genannte Literarhistoriker, Prof. Litzmann, nennt es das naturalistische, und zwar thut er das im anerkennenden Sinne. Nicht, daß er an den dichterischen Vertretern desselben nichts auszusetzen fände, oder uns zumuthen wollte, unsere seitherige Kunstrichtung, die Kunstrichtung eines Schiller und Goethe, für verkehrt zu halten; aber er hält doch das naturalistische Princip für ein neben dem idealistischen wohlberechtigtes und für das unserer gegenwärtigen Zeit eigenthümlich entsprechende. Er muthet uns zu, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, „unsere Organe dahin zu verfeinern, daß die Treue und absolute Wahrhaftigkeit seelischer oder sinnlicher Gemälde uns an sich künstlerischen Genuß zu gewähren vermöge". Also das Natürliche, sei es seelischer oder sinnlicher Art, nur schlechthin treu dargestellt, ist das, was einem verfeinerten Geschmack an sich künstlerischen Genuß gewähren soll, ist das Schöne. Ich zweifle nicht, daß die genannten Dramatiker dies naturalistische Princip in eben dieser Erläuterung durchaus als das ihre, als das von ihnen mit Bewußtsein verfolgte anerkennen werden: ihre Werke zeugen dafür. Das gesellschaftliche Leben der Gegenwart dramatisch darzustellen so wie es ist, in brennender Naturwahrheit, einerlei ob es edel oder gemein, sittlich oder unsittlich, schön oder ekelhaft genannt werden mag, ist, wie die Analyse der genannten Stücke uns zeigen wird, dieser Dichter höchstes Bestreben. Und damit entsprechen sie ohne Frage dem in unserer Zeit vorherrschenden Geiste. Das „Natur, du bist meine Gottheit", das in Shakespeare's König Lear der gewissenlose

Bastard Edmund sich zuruft, ist ja zur Losung unseres Zeitgeistes geworden, zur Losung ihrer Dogmatik, die keine höhere Idee als die der Natur kennt, zur Losung ihrer Ethik, die sich krampfhaft bemüht, die Welt des Sittlichen aus der Welt des Sinnlichen als des einzig Existenten abzuleiten: — warum nicht auch die Losung ihrer Aesthetik? Nichtsdestoweniger läßt sich, glaube ich, das naturalistische Princip gerade auf ästhetischem Gebiete am gemeinverständlichsten als ein völlig absurdes, geradezu unsinniges darthun. Wäre die Zumuthung richtig, die Dr. Litzmann in den angeführten Worten uns macht, das Naturtreue als solches schön zu finden, dann müßte ein mit photographischer Treue wiedergegebener und mit vollendeter Farbentechnik colorirter Misthaufen oder ein mit ekelhafter Naturwahrheit gemaltes verfaulende Aas uns denselben ästhetischen Genuß bereiten, wie man ihn seither etwa in einer Landschaft von Claude Lorrain gefunden hat. Nun, wer seine Organe bis dahin „verfeinert" oder zu verfeinern Lust hat, dem kann man nur zurufen: Wohl bekomm's. Prof. Litzmann geht noch einen Schritt weiter: er sagt uns wörtlich: „Der moderne Mensch empfindet die idealisirenden Contouren eines menschlichen Körpers, die stimmungsvoll abgetönten Farben eines Landschaftsbildes, die in der Seele unserer Altvorderen jene Lustgefühle wachriefen, die als das Wesen des Kunstgenusses galten, als einen Fehler wider die Natur, als etwas Falsches und Unwahres". Da muß man doch sagen: wenn der „moderne Mensch" dahin gekommen ist, den Contouren des belvederischen Apollon den verkümmerten Leib eines Bettlers vorzuziehen oder das Bild einer vom Regen aufgeweichten Chaussee, wie wir es jetzt zuweilen in unseren Gemäldeausstellungen dargeboten bekommen, schöner, weil naturwahrer zu finden als eine Poussin'sche Abendlandschaft, so mag der moderne Mensch sich ästhetisch begraben lassen, denn dann ist er ästhetisch eben todt. Wer ein wenig in philosopischem Denken geübt ist, findet leicht, daß die Naturwahrheit, mit der

hier operirt wird, ein begrifflicher Wechselbalg ist, welcher auf der Begriffsverwechselung von „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ beruht.

Die Begriffe „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“ decken sich nicht; es gibt eine ideale Wahrheit, die wahr bleibt, auch wenn sie sich in der Wirklichkeit nicht völlig wiederfindet, und es gibt eine schlechte Wirklichkeit, die wir keineswegs als die Wahrheit des Daseins anerkennen. Insonderheit beruht alle Kunst auf dem Zweierlei von Idee und Wirklichkeit: das Schöne ist nicht das Wirkliche als solches, sondern das von der Idee durchgeistete Wirkliche. Gewiß ist das Natürliche Substrat aller Kunstdarstellung, aber nicht die bloße Imitation der Naturwirklichkeit ist Kunst im ästhetischen Sinne, — eine solche wäre für sich bloße Technik, die wohl Kunststücke herstellen könnte, aber nicht Kunstwerke — sondern zum Kunstwerk, zum Schönen wird die Darstellung des Natürlichen erst dadurch, daß aus demselben uns etwas anschaut, was mehr ist als Natur, nämlich Geist, göttliche Idee. Erst wenn aus dem Thier- oder Landschaftsbild uns die Herrlichkeit des Schöpfers, die stumme Sprache des schöpferischen Geistes anspricht, wenn im Menschenbilde das Ebenbild Gottes uns ergreift, haben wir die Empfindung des Schönen. Und hierbei macht auch der Gegensatz einer idealistischen und realistischen Kunstrichtung keinen principiellen Unterschied: wohl können die Einen das Ideale so übergreifen lassen über die empirische Realität, daß die Erscheinung selbst zum Gedicht wird, während die Anderen, vom Empirischen ausgehend, in demselben die idealen Züge zu entdecken und herauszustellen suchen, — ein Gegensatz, den uns z. B. die altitalienische und die spätere niederländische Malerei veranschaulicht: aber auch die ächten Realisten, wie Shakespeare und Goethe, sind nicht nur in Romeo und Julie oder in der Iphigenie und im Tasso, sondern durchweg — irgendwie auch Idealisten geblieben. Anders unser moderner Naturalismus, welcher den Idealismus principiell verpönt. Natürlich, wer über

der Natur keinen Geist, keinen Gott kennt, dem ist auch im Kunstgebiete nothwendig das Ideale ein krankhaftes Hirngespinnst und das Sinnlich-wirkliche der einzig berechtigte Kunstinhalt. Nur ist es interessant, zu sehen, was für eine Aesthetik hierbei herauskommt, — eine Aesthetik, die unter dem Grundsatz steht: auch das Häßliche, und das Häßliche vor allem, ist das Schöne. Denn da das Häßliche ebensogut sinnlich-wirklich ist, ja, da in der sinnlichen Wirklichkeit das Häßliche unleugbar vorwiegt, so ergibt sich von dem Princip aus: „Kunst ist lediglich Darstellung der sinnlichen Wirklichkeit" die herrliche Gleichung: „Das Häßliche vor allem ist natürlich, das Natürliche ist als solches das Schöne, das Häßliche ist also vorzugsweise das Schöne." Die von uns zu besprechenden dramatischen Kunstwerke werden uns zu dieser Gleichung vollauf die Belege geben.

Es begreift sich leicht, daß das naturalistische Princip seine ganz besonderen Folgerungen hat für das Gebiet der dramatischen Kunst, mit welcher wir hier zu schaffen haben. Die dramatische Kunst hat es insonderheit mit der menschlichen Natur zu thun, und nicht blos mit der menschlichen Natur, sondern mit dem menschlichen Handeln; — wie wenigstens die bisherige Welt dachte — mit ihrem sittlichen Verhalten und den Folgen desselben. Demgemäß war uns Gegenstand des Trauerspiels seither nicht jede Verwickelung des menschlichen Zusammenlebens, die einen schlechten Ausgang nimmt, sondern eine solche Verwickelung, in der das Gesetz sittlicher Weltordnung, das göttliche Gericht an der Sünde der Menschen offenbar wird, und zwar an Menschen, welche, obwohl mit Schuld behaftet, doch unseres sittlichen Interesses werth waren, deren Untergang also auf unser eigenes Gemüth einen zugleich demüthigenden und erhebenden, mit dem Heiden Aristoteles zu reden einen „reinigenden" Eindruck auszuüben vermochte. Für den Naturalismus gibt es folgerichtigerweise keine sittliche Weltordnung, weil es gar keinen Gott gibt, der sie gesetzt

haben und handhaben könnte: Naturgesetz ist alles, und so wird es z. B. zum richtigen Gegenstand eines Trauerspiels, wie ein wüstes Naturgesetz, das Gesetz der erblichen Belastung eines Kindes durch die Verfossenheit des Vaters, zur Vernichtung eines unschuldigen Wesens führt. Sodann kennt der folgerichtige Naturalismus ein sittliches Interesse an dem tragischen Helden nicht, weil er ja überhaupt kein sittliches Interesse kennt; es ist ihm vielmehr ganz gleichgültig, ob es ein edel und großartig angelegter Charakter ist, der den Tribut des Unterganges zahlt, wie ein Macbeth, ein Wallenstein, oder ein moralischer Lump, über dem zuletzt die Flammen des natürlichen Verderbens zusammenschlagen, oder auch ein ganz unschuldiges Wesen, das einfach der Unvernunft des Naturgesetzes erliegt. Ja das Gemeine, Scheusliche ist als tragischer Stoff dem Naturalismus lieber, sympathischer als das Edle und Herrliche. So entspricht es ja der natürlichen Wirklichkeit, in der nach pessimistischer Auffassung das Gemeine im Großen und Ganzen vorherrscht und regiert. So entspricht es auch dem Theaterbedürfniß des Publikums, in welchem ja kein ethisches innere Leben vorausgesetzt wird, das erhoben, gedemüthigt, gereinigt werden könnte, sondern nur ein Nervenleben, das erschüttert werden will: wie es wörtlich in „Sodoms Ende" heißt: „es gibt keine Liebe, sondern nur Nerven, es gibt keine Pflichten, sondern nur Nerven." Daher jener „Cultus des Häßlichen", den auch Litzmann an unseren naturalistischen Dichtern beklagt, aber nur für eine zeitweilige Laune hält, während er in der That die charakteristische Frucht des naturalistischen Princips ist. Die photographische Wiedergebung des Wirklichen in seiner äußersten Häßlichkeit, ja Scheuslichkeit, ist ja am geeignetsten den Nervenkitzel und -schauer hervorzubringen, in welchem der „moderne Mensch", nachdem er über Bord geworfen hat, was uns seither ästhetisches Lustgefühl hieß, die vollendete Kunstwirkung, den wahren Kunstgenuß begehrt und empfängt. — Und noch auf einen besonderen charakteristischen

Punkt muß ich dabei aufmerksam machen, das ist die Behandlung des Geschlechtlichen. Der Naturalismus glaubt ja weder an eine sittliche Pflicht noch an eine sittliche Kraft des Menschen, den sinnlichen Trieb in sich zu beherrschen; er glaubt in Folge dessen, fast möchte man sagen an die Unkeuschheit jedes jungen Mannes, an die Verführbarkeit jedes Weibes, und weil es ja in der That einen mächtigeren sinnlichen Trieb kaum gibt als den in Rede stehenden und man mit seiner Berührung immer der Sympathie eines gewissen Publikums sicher ist, so spielt die Unkeuschheit, die Unzucht wie in den naturalistischen Romanen, so in den naturalistischen Dramen eine Rolle, deren unsere großen Klassiker sich geschämt haben würden. Was Goethe seinem großen Genossen einst nachsang: „Tief unter ihm in wesenlosem Scheine Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine", — es wird keinem dieser modernen Poeten nachgesungen werden können.

Nun will ich nicht behaupten, daß die von mir genannten Dramatiker Sudermann und Hauptmann in der Anwendung dieses naturalistischen Princips ganz consequent wären. Gottlob pflegt kein Mensch, der ein falsches, schlechtes Princip reitet, ganz consequent zu sein; er bleibt meist besser als sein Princip. So haben auch unsere beiden Dichter, zu ihrer Ehre sei es gesagt, sich nicht aller Anwandlungen einer edleren, sittlicheren, frömmeren Auffassung des menschlichen Lebens zu entschlagen vermocht. Aber leider sind das nur vereinzelte Anwandlungen ihrer besseren Menschen- und Dichternatur: daß sie im Ganzen aus den Principien der naturalistischen Aesthetik und Weltanschauung heraus arbeiten, und daß in den Folgerungen dieses naturalistischen Princips wesentlich das Neue und Originale ihrer Bühnendichtung besteht, das werde ich Ihnen nun an einer kurzen Analyse ihrer dramatischen Hauptwerke zur Anschauung bringen.

Ich stelle, um zunächst den ästhetischen Charakter des naturalistischen Drama's anschaulich zu machen, zwei

Stücke von Hauptmann, „Die Weber“ und „Vor Sonnenaufgang“, voran. Das Stück „Die Weber“ zeichnet schlesische Jammerzustände der vierziger Jahre. Eine von Handweberei lebende Landbevölkerung empfängt von reichen Kaufleuten zum Sterben zu viel, zum Leben zu wenig; physisch und geistig verelendet, weiß sie nur zu jammern und zu hungern. Der Kaufmann, von dem sie abhängt, ist ein Pharisäer gewöhnlichsten Schlages, aber auch die sonstigen Vertreter der Wohlhabenheit, der Geistliche, der Wirth, der Handlungsreisende, stehen den Webern in herzloser Gemeinheit gegenüber, — ein andersdenkender Hauslehrer tritt nur eben auf, um sofort beseitigt zu werden. Da bringt ein aus dem Militärdienst mit zehn Thalern in der Tasche zurückgekehrter junger Mensch so viel Kraftgefühl mit heim, um in der verelendeten Bevölkerung ein Zorn- und Rachefeuer zu entzünden; die Weber rotten sich zusammen, demoliren ihren Blutsaugern die Häuser und jagen sie selbst in die Flucht. Nur ein alter Mann, der an Gebote Gottes und an eine jenseitige Vergeltung glaubt, macht nicht mit und sucht die Seinen zurückzuhalten, — ihn gerade trifft bei dem übrigens erfolglosen Zusammenstoß des Militärs mit den Tumultuanten eine irregehende Kugel, und damit schließt das Stück. Was soll es uns sagen? Daß es auf Erden heilloses Elend gebe, aber keinen Gott im Himmel, der den Getreuen behütet? Oder daß die Proletarier Recht haben, wenn sie sich gegen die Besitzenden so erheben, daß aber diese Erhebung bei der vollkommenen geistigen Impotenz der Leute ihre Zustände nicht bessern, sondern nur verschlechtern könne? Vielleicht würde der Dichter uns sagen, daß er weder dies noch jenes, daß er überhaupt nichts habe lehren, sondern nur ein Stück Wirklichkeit naturgetreu habe darstellen wollen. Und dies Letztere müssen wir ihm lassen: er hat ein Stück schlechtester Wirklichkeit naturgetreu mit brennenden Farben gemalt. Aber cui bono? In dieser ganzen Gesellschaft ist, abgesehen von dem rasch verschwindenden Candidaten und

dem zum Opfer fallenden alten frommen Weber keine Figur, die uns das geringste sittliche Interesse einzuflößen, die uns irgend einen erhebenden Eindruck zu machen im Stande wäre. Wozu also werden wir ins Theater eingeladen? Etwa, um uns an der physischen und moralischen Verelendung unserer Mitmenschen zu erquicken? Es scheint allerdings nicht an deutsch-christlichem Publikum zu fehlen, welches das fertig bringt.

Ungleich farbenreicher ist das andere Stück: „Vor Sonnenaufgang", aber in welch einen Pfuhl ist hier der Pinsel des Malers getaucht! Ein Bauer, durch einen auf seinem Grund und Boden entstandenen Kohlenbergbau ohne Arbeit reich geworden, ist im Schnapssaufen verthiert. Seine zweite Frau, ein roher Geldprotze, lebt mit einem nichtsnutzigen Bauernlümmel aus der Nachbarschaft im Ehebruch und möchte demselben zugleich ihre jüngere Stieftochter verkuppeln. Die ältere, welche nicht auf der Bühne erscheint, ist mit einem jenen Bergbau betreibenden Ingenieur verheirathet; sie ist wie ihr Vater dem Schnaps verfallen und sieht ihrer zweiten Niederkunft entgegen, nachdem ihr erstes Kind ebenfalls an der Branntweinpest zu Grunde gegangen. Ihr Mann, der Ingenieur, ist ein gebildeter Heuchler, welcher humane Grundsätze im Munde führt, während er die umwohnende Bergarbeiterbevölkerung um Hungerlöhne arbeiten läßt, um Millionär zu werden; nebenbei möchte er seine hübsche junge Schwägerin verführen. Diese, die jüngere Tochter des vertrunkenen Bauern aus erster Ehe, ist eine intacte Natur inmitten dieser Auswurfsgesellschaft; durch den Willen ihrer verstorbenen Mutter in Herrnhut erzogen, ist sie als ein frisches Mädchen an Leib und Seele, für alles Gute offen, in das väterliche Anwesen zurückgekehrt. Ihre Lage in demselben kennzeichnet es, daß sie nicht nur jenen ehebrecherischen Lümmel, den sie heirathen soll, vor Sonnenaufgang halb angekleidet aus dem Hause schleichen sieht, sondern daß ihr eigener Vater, der taumelnd nach Hause kommt und dessen

sie sich annehmen will, „mit den Griffen eines Gorilla“, wie es wörtlich heißt, ein unzüchtiges Attentat auf sie macht. Da tritt ein anständiger junger Schriftsteller, ein Mann von pedantischen, aber ehrenwerthen und menschenfreundlichen Grundsätzen, in ihren Gesichtskreis. Er möchte die Lage der Bergleute studieren, besucht deshalb jenen ihm von der Universität befreundeten Ingenieur, der ihn freundschaftlich einlädt, während er ihn mit seinen socialistischen Absichten als schlimmsten Feind verwünscht; und so scheint für das bedauernswerthe Mädchen der Retter aus dem umringenden Pfuhl des Verderbens gefunden. Ihre Seelen begegnen sich, sie finden in einander alles, was sie zu ihrem Lebensglück suchen konnten: da macht der zu jener Wöchnerin gerufene Arzt, auch ein alter Freund des Gastes, diesen darauf aufmerksam, daß in dieser Familie alles durch Branntweinpest erblich belastet sei und daß er also, auch wenn die Braut persönlich gesund sei, doch von ihr kranke Kinder zu befahren habe. Der junge Gelehrte, zu dessen Grundsätzen es gehört, die von seinen Eltern ererbte Gesundheit sicher auf seine Nachkommenschaft zu übertragen, verläßt das arme Mädchen mit einem unmotivirten Absagebrief, und dieses, nun erst vollends von der Unerträglichkeit ihrer Lage überwältigt, gibt sich selbst den Tod. — Es ist unmöglich, den Ekel zu beschreiben, welchen dies Naturgemälde dem gesund empfindenden Menschen zurücklässt. „Das ist allerdings eine Gesellschaft, kann auch Prof. Litzmann sich nicht enthalten auszurufen, die auch dem verwöhntesten Gaumen eines Naturalisten strengster Richtung köstlich munden muß. Faule Stellen, wo man hinfaßt, schwärende Beulen, mit giftigem Eiter gefüllt, der stinkende Brodem eines durch und durch mit physischen und moralischen Zersetzungskeimen verseuchten Winkels, der einem den Athem benimmt und einem ein Gefühl physischen Ekels in der Kehle emporsteigen läßt, dessen Auslösung mit einer Katharsis im aristotelischen Sinne nichts zu thun hat.“ Ob diese Zustände in der That „wahrheitsgetreu“ aus der

Wirklichkeit copirt sind? Undenkbar sind sie nicht. Nur daß als tragisches Verhängniß hier die erbliche Belastung mit Branntweinpest verwerthet wird, ist von einem fachmännischen Kritiker in der Allgemeinen Zeitung als unwahre Uebertreibung in Anspruch genommen worden, und in dem Stücke selbst bekennt der Arzt, sicher sei die Sache nicht, und gesunde Pflege und Erziehung der Kinder könne selbst einer Anlage Herr werden; so daß das herzlose Verlassen des geliebten Mädchens den Eindruck nicht eines der Natur abgelauschten Zuges, sondern einer schlechten Erfindung macht. Jedenfalls aber ist in diesem Trauerspiel von einer tragischen Schuld keine Spur; eine schlechtnatürliche Thatsache, eine medicinische „Wahrheit" wird hier verherrlicht, welche, auch wenn sie unbestrittene Wahrheit wäre, dem Zuschauer doch nur das Gefühl des Ekels zurücklassen könnte. Sie sehen, daß das Beispiel vom gemalten Misthaufen oder verfaulenden Aase, welches ich vorhin zur Kennzeichnung des naturalistischen Kunstprincips anwandte, kein übertriebenes war. Der Verfasser dieses unüberbietbar scheuslichen Stückes hat sich in demselben selber das Urtheil gesprochen. Er läßt jenen jungen Schriftsteller, durch den er öfter seine eigenen Ansichten verkündet, von dem geliebten Mädchen befragen, ob denn Zola und Ibsen, von denen sie in den Zeitungen lese, große Dichter seien. Die Antwort lautet: „Gar keine Dichter, sondern nothwendige Uebel. Ich bin ehrlich durstig, und verlange von der Dichtkunst einen klaren, erfrischenden Trunk. Was Zola und Ibsen bieten, ist Medicin." Ob, was Zola und Ibsen bieten, Medicin sei, oder Gift, lasse ich unentschieden: daß aber das Drama „Vor Sonnenaufgang" trotz des vereinzelten Lieblichen und wirklich Schönen, das darin vorkommt, Jauche sei, und kein klarer, erquickender Trunk, wird nicht zu bestreiten sein.

Aber vielleicht wird man sagen: diese Dichter wollen bessern; deßhalb tauchen sie in diese Moräste und halten

dem Publicum die sittlich-socialen Verderbnisse der Zeit vor. Es wäre das freilich vom naturalistischen Princip aus eine starke Inconsequenz; indeß eine Inconsequenz, die ich den Dichtern zur Ehre anrechnen würde. Nur kann ich gerade bei Gerhard Hauptmann an eine solche Tendenz nicht glauben. Was sollte die Moral der „Weber" sein? Daß die Proletarier den Kapitalisten die Häuser demoliren sollten? Aber die Socialdemokraten bedürfen seitens des Theaters diese Lehre nicht, und die Nutzlosigkeit jenes Demolirens widerlegt dieselbe. Oder daß die Kapitalisten wohl thäten, ihren Arbeitern bessere Löhne zu zahlen? Schwerlich würden reiche Pharisäer durch solch ein Theaterstück bekehrt und bekehrt werden; sie werden sich auf die Soldaten verlassen, die ja dort auch schließlich zu ihrer Hülfe erscheinen. — Noch weniger läßt sich in „Vor Sonnenaufgang" eine Moral entdecken, es müßte denn die sein: „Erkundige dich, wenn du dich verloben willst, ob deine Braut nicht erblich belastet sei", — ein Rath, den die Theaterdichter doch besser den Hausärzten überließen. — Dagegen habe ich bei Sudermann den Eindruck, daß er allerdings bessern will; im Unterschiede von Hauptmann wählt er nicht physisch-pathologische, sondern ethische Probleme, aus denen eine belehrende Nutzanwendung scheint hervorspringen zu sollen. Wie er das aber anstellt, mögen die drei Stücke „Die Ehre", „Sodoms Ende" und „Die Heimath" uns zeigen.

Also: „Die Ehre". Ein reicher Commercienrath hat in einem Anfall von Großmuth einem Proletarier, der bei einer Festivität des Hauses zum Krüppel geworden ist, im Hinterhause Familienquartier gegeben und den Sohn dieses Proletariers mit seinen eigenen Kindern erziehen lassen. Nach zehnjähriger treuer und erfolgreicher Arbeit im Dienste des Geschäftes kehrt dieser Proletariersohn, ein braver Mensch von sittlichem Ehrgefühl, aus Indien in die Heimath zurück, voll Liebe zu Eltern und Schwestern, und wird auf's grausamste enttäuscht, da er in denselben erbärmlich

ehrlose Menschen entdeckt. Seine aufblühende bildschöne jüngere Schwester hat sich von dem nichtsnutzigen Sohne seines Chefs verführen lassen und ist mit Hülfe der älteren, verheiratheten, gemein-geldgierigen Schwester zur Dirne herabgesunken. Sein ehrlicher Versuch, die Gefallene zu retten, scheitert an dieser selbst, die ehrloses Vergnügen ehrlicher Arbeit vorzieht, und an den Eltern, die ihre moralische Entrüstung alsbald einstellen, als der reiche Handlungschef sie mit 40000 Mark für die Ehre ihrer Tochter entschädigt. Andererseits erblickt dieser reiche Chef sammt seiner Familie in dem ehrenhaften Geschäftsführer, der in Indien dem Hause seinen Reichthum gerettet hat, nichts anderes als einen brauchbaren Commis, den als Seinesgleichen zu behandeln die Ehre verbiete: nur die Tochter des Hauses denkt anders und hat dem Jugendgespielen ihr Herz geschenkt. Mit Hülfe eines Freundes, den dieser aus Indien mitgebracht, eines einst an Spielschulden gescheiterten adeligen Officiers, der in Indien Arbeit, Reichthümer und wahre Ehre gefunden hat, vermag der junge Mann dem Chef des Hauses, seinem nichtsnutzigen Sohne und dessen mit Officiersehrbegriffen renommirenden Freunden gegenüber seine Ehre zu wahren. Er wirft dem Chef des Hauses, nachdem er ihm Rechnung gelegt, jenes Schandgeld von 40000 Mk. vor die Füße, und als man ihm mit dem schändlichen Verdacht antwortet, als habe er diese Summe, die sein Freund ihm vorgestreckt, dem Geschäfte abgestohlen, kommt es zur Katastrophe. Die Tochter des Hauses sagt sich von ihren unwürdigen Eltern los, um dem geliebten Manne nach Indien zu folgen, und als der Hausherr darüber aufbrausen will, erklärt der reiche Freund aus Indien, daß er den jungen Mann zu seinem Geschäftsgenossen und Vermögenserben einsetze. Diese Erklärung entringt dem Hausherrn die unsäglich gemeine Wendung: „Aber Herr Graf, warum haben Sie das nicht früher“ — (gesagt)? und mit der höhnischen Abwehr dieses Versöhnungsangebotes schließt das Stück. — Ich weiß nicht, ob es

Menschen von so hohlen Ehrbegriffen und so bodenloser Gemeinheit gibt, wie dieses Schauspiel sie unter Reich und Arm darstellt; es mag sein, wiewohl die ganze Fabel nicht den Eindruck abgezeichneter Wirklichkeit, sondern romanhafter Erfindung macht. Daß solche Menschen, wenn es sie gibt, durch diese dramatische Erörterung des Ehrbegriffs gebessert werden, ist nicht zu erwarten. Uebrigens ist dieses Stück unter den drei Sudermann'schen wie das poetisch schwächste, so das ethisch harmloseste und anständigste.

Anders steht es mit dem viel bedeutenderen: „Sodoms Ende". Ein talentvoller junger Maler ist mittelst eines Bildes „Sodoms Ende", in welchem er den Untergang der Sodomiten in makartscher sinnenreizender Manier dargestellt hat, berühmt geworden und in einen vornehmen, geistreichen, liederlichen Berliner Gesellschaftskreis hineingerathen, in dem er sittlich untergeht. Ein reicher „Börsenjobber", der meist außer Hause mit Dirnen lebt; eine Frau Adah, welche in kokettirender Nachahmung moderner Romanheldinnen „nichts Erhabeneres kennt, als das seelische Ineinanderfließen von Mann und Weib", ohne daß es gerade der Ehemann und das Eheweib zu sein braucht; um sie sich sammelnd eine Gesellschaft von Herren und Damen, unter denen es heißt: „Uns ist nichts heilig, nicht einmal die Sünde"; „der Witz ist der Herrscher der Welt, der Witz vertritt uns die Natur, der Witz vertritt uns die Wahrheit, der Witz vertritt uns die Moral." Die Messalina nun, welche die Sonne dieses Planetenkreises bildet, Frau Adah, hat das jugendliche Malergenie Willy mittelst Ankaufs seines Bildes in ihre Netze gelockt. Natürlich schließt die Buhlschaft mit ihr beliebige ähnliche Verhältnisse nicht aus: „Die Weiber sagen — prahlt dieser Held — ich wüßte zu lieben; ich habe sie alle . . . Welch' ein genialer Instinct für die Sünde in solch' einem Weibe lebt. . . Wenn man nur satt würde" u. s. w. Zugleich renommirt das verliederlichte Künstlergenie einem zu bürgerlicher Moral zurückgekehrten Freunde und Kunstgenossen,

der es retten möchte, von einem „heiligen Rausche der Genialität vor, der im Genießen über uns kommt und uns zu großen Thaten spornt; von dem Sturm und Drang einer werdenden Zeit, von dem gerechten Trotz gegen das, was die stumpfe Masse für recht, sittlich und verehrungswürdig hält, von dem Muthe, sich in der Wildniß des Lasters neue Reiche der Erkenntniß zu erobern". Aber er kann nichts mehr schaffen, die Flügel seines Genius sind gelähmt, und vergebens redet jener Freund ihm zu, sich in die Einfachheit eines sittlich sauberen häuslichen Lebens zu retten. Das Bild eines solchen ist sein Elternhaus: ein braver, etwas beschränkter alter Vater, der mit Aufopferung sein täglich Brod erwirbt; eine edle, treue Mutter, die von ihrem Sohne hoch denkt und von seinen Irrwegen keine Ahnung hat; ein süßes, knospenhaftes Pflegeschwesterchen, das uneheliche Kind eines verstorbenen großen Malers, und ein für die Familie, auch für Willy selbst, aufopferungsvoller Hausfreund, ein Lehramtscandidat, der dies aufblühende schöne Kind im Stillen liebt. Und nun treten diese beiden Kreise in eine furchtbare Wechselwirkung. Während Willy sich darauf einläßt, von seiner Buhlerin mit einer schönen begabten Nichte verheirathet zu werden, welche in der gefährlichen Schule jener frivolen Welt sich den guten Kern ihres Wesens noch bewahrt hat, verführt er gleichzeitig die liebliche Pflegeschwester zuerst geistig, indem er im Treubruch gegen seinen Freund ihre weibliche Liebe nicht für diesen, sondern für sich selbst entfacht, und dann auch thatsächlich, indem er, im Weinrausch aus jenem orgiastischen Cirkel nach Hause kommend, sich in ihre Kammer einschleicht. Am folgenden Tage erobert er das Herz der ihm zugedachten Braut, überwindet in dieser selbst die furchtbare Entdeckung, daß er seither der Buhle ihrer Tante gewesen, und meint nun nach alledem glücklich werden zu dürfen: da wird ihm die Leiche der von ihm verführten Pflegeschwester, die sich vor seiner neuen Wohnung im Kanal ertränkt hat, vorgetragen. In

diesem Augenblick, in einer wilden Scene mit dem schändlich verrathenen Hausfreund, kommt ein Verhängniß zum Ausbruch, das in seinem ausschweifenden Lebenswandel längst leise angeklopft hat, — ein Blutsturz macht seinem Leben ein verzweifeltes Ende. — Man kann nicht leugnen, daß hier eine wirkliche, tieferschütternde Tragödie vorliegt, die gewissen Kreisen genialisirender naturalistischen Jugend wohl zur Selbstbespiegelung dienen könnte. Ich weiß nicht, ob es in Berlin solche vornehmen geistreichen Kreise von so bodenloser Versunkenheit gibt, wie der hier gezeichnete: wenn ja, dann ist „Sodom" und „Sodoms Ende" der richtige Titel und Spiegel für sie. Aber die Tageblätter haben seiner Zeit bei der Erstaufführung von „Sodoms Ende" berichtet, daß eben die Kreise, welche in demselben mit so brennenden Farben gemalt seien, aus ihren Logen und Parquetplätzen auf's lebhafteste applaudirt hätten, — das wäre also die moralische Wirkung gewesen. Ob es überhaupt von moralischer Wirkung sein kann, das Publikum in athemloser Spannung der Kammerthür gegenüberzusetzen, hinter der ein unschuldiges, liebliches, knospenhaftes Mädchen von einem roué geschändet wird, darf man fragen.

Und doch ist mir das dritte der genannten Stücke Sudermanns, „Die Heimath", moralisch noch bedenklicher, unerachtet es von solchem Greuel und sittlichen Modergeruch äußerlich frei ist. Wir werden in die kleinlichen Verhältnisse einer Provinzialstadt versetzt, in das Haus eines ehrenwerthen, christlich-soldatisch denkenden pensionirten Oberstlieutenants, der seine Familie mit patriarchalischer Absolutheit regiert. Er lebt in zweiter Ehe mit einer gutmüthigen Frau, die im Banne der philiströsen Etiketteverhältnisse steht; von seinen zwei Töchtern erster Ehe ist die jüngere, ein gutgeartetes, bescheidenes Geschöpf, mit einem Vetter, einem braven armen Lieutenant verlobt; nur fehlt zum Heirathen die Caution. Die ältere Tochter Magda (Magdalene) hat vor zehn Jahren den dem Hause befreundeten jungen Pfarrer heirathen sollen, einen trefflichen Menschen

und milden, geistvollen Seelsorger, dessen geistlich gedämpftes Wesen aber dem stürmischen Temperament des mit großen Gaben in die Welt hinausstrebenden Mädchens nicht zusagte. Ueber ihre Weigerung hat der Vater sie aus dem Hause verwiesen, und als er ein Jahr nachher erfuhr, daß sie zur Bühne gegangen sei, hat ihn der Schlag gerührt, was den Anlaß zu seiner Pensionirung gegeben hat. Auf einmal, aus Anlaß eines Musikfestes, kommt die Verschollene als berühmte Primadonna, selbstherrlich in den glänzendsten Verhältnissen lebend, in die Heimath, und durch die Vermittelung des Pfarrers auch ins Vaterhaus zurück. Ihr Herz hat sie gezogen, sie überhäuft ihre Schwester mit Zärtlichkeit und freigebiger Hülfe; auch der ebenso liebevolle als gestrenge Vater findet sich schließlich in die genialischen Verhältnisse und Manieren der emancipirten, aber warmherzigen Tochter; — nur die eine Frage quält ihn, ob sie rein geblieben. Sie hat ihm auf dieselbe nur geantwortet, daß sie sich allezeit treu geblieben. Da stellt sich heraus, daß ein strebsamer Regierungsrath, der soeben mit der Familie angeknüpft hat, weil er es im Interesse weiterer Carriere findet, sich an deren christlichen Liebesthätigkeiten zu betheiligen, einst mit Magda in der Fremde ein Liebesverhältniß gehabt hat, das nicht ohne Folgen geblieben ist. Der alte Soldat, außer sich über diesen Fleck auf der Ehre seiner Familie, schüchtert den Verführer soweit ein, daß derselbe sich bereit erklärt Magda zu heirathen, und diese will sich auch um des Vaters willen herbeilassen, sich in das Joch der Ehe mit einem ihr verächtlich gewordenen Manne zu beugen. Aber der ihr zugemutheten Verleugnung ihres Kindes weigert sie sich unbedingt. Der Vater, alle Fassung verlierend, will sie zu dem, was die Ehre der Familie ihm zu fordern scheint, mit dem Revolver in der Hand zwingen: da entgegnet sie ihm, er wisse ja gar nicht, ob der aufzuzwingende Gatte der Einzige gewesen, dem sie sich hingegeben, und im Entsetzen über dies andeutende Geständniß rührt

den alten Mann der Schlag abermals und tödtlich. — Da haben wir also — und zwar in dem Kapitalpunkt von Liebe und Ehe — den Conflict der bürgerlich-christlichen Moralansichten mit den genial-naturalistischen, welche offenbar der Dichter in Schutz nehmen will. Die ersteren sind, wie Magda sagt, für gewöhnliche und schwächliche Menschen wie ihre gute stille Schwester, nicht aber für außergewöhnliche, für Kraftnaturen wie sie selbst. Für diese beansprucht der Dichter den gesellschaftlichen Moralregeln gegenüber das Recht der freien Persönlichkeit und der freien Liebe; sie können das nicht entbehren was die Welt „Fallen" nennt; denn, sagt Magda zu dem ihre Achtung und ihr Vertrauen erobernden Geistlichen, „schuldig müssen wir werden, wenn wir wachsen sollen; größer werden als unsre Sünde, das ist mehr werth als die Reinheit, die Ihr predigt." Dieser Glorificirung der Sünde gegenüber ist es keine Zeichnung des christlichen Standpunktes, wenn der Vater seine Tochter zuerst zur Ehe mit dem Pfarrer zwingen will, und sie wegen ihrer Weigerung verstößt, und dann wieder sie zwingen will zur Ehe mit einem Menschen, den sie nicht einmal achten kann; — die christliche Moral gebietet keine Ehen ohne Achtung und Liebe, und kann Magdalenen begnadigen, ohne sie zu pharisäischen Gutmachungen anzuhalten. Dagegen verlangt die christliche Moral von jedem Weibe, es sei schwach oder stark, daß es sich dem Manne nicht hingebe anders als zu bleibender sittlichen Lebensgemeinschaft, und wenn Magda in unserem Stück ihren Fall nicht entschuldigt mit ihrer Schwäche, sondern rechtfertigt mit ihrem legitimen Anspruch auf Lebensgenuß; ja wenn sie gesteht, daß jene sündige Hingabe nicht die einzige in ihrem Leben geblieben sei, und gleichwohl sich immer treu geblieben sein will, so darf man fragen: treu worin? In zuchtlosem Lebensgenuß? in der Untreue gegen weibliche Scham und Ehre? in der Selbstwegwerfung an Männer von der Qualität jenes Regierungsrathes? Da haben Sie die ganze Bodenlosigkeit dieser

naturalistischen Moral. Nun halten Sie mit dieser Morallehre über Liebe und Ehe die eines Dichters zusammen, den niemand einen Rigoristen nennen wird, den aber viele bis heute für einen Vertreter laxer Grundsätze halten: Goethe's in seinen Wahlverwandschaften. Er behandelt in denselben ungefähr dasselbe Thema, aber wie? So, daß er uns eine poetische Predigt hält über das Wort des Herrn „Wer nur ein Weib ansiehet ihrer zu begehren, der hat schon die Ehe mit ihr gebrochen in seinem Herzen"; so, daß er an dem tragischen Untergange der auch nur in Gedanken dawider Fehlenden die ganze Heiligkeit der Ehe zu erschütterndem Bewußtsein bringt. Ach ja, wir haben's seit Schiller und Goethe in Deutschland herrlich weit gebracht, — auch im Punkt der Moral!

Aber wie kann auch man Trauben lesen von den Dornen und Feigen von den Disteln? Naturalistische Moral, das ist ja eine contradictio in adjecto. Denn das ist doch Begriff und Wesen des Sittlichen, daß es etwas vom Sinnlichen Grundverschiedenes ist, nicht eine Frucht der Natur, sondern eine Zucht, die ihr angethan wird, eine Beugung unserer sinnlich-selbstischen Natur unter ein höheres Gesetz, ein Gesetz des Geistes, ein Gesetz Gottes, der Geist ist. Und das eben ists, was es nach naturalistischer Weltanschauung, nach der Weltanschauung unserer naturalistischen Dichter nicht gibt. Man halte mir nicht entgegen, daß sie in ihren Dramen doch Gutes und Schlechtes unterscheiden, Edles und Gemeines einander entgegensetzen. Gewiß thun sie das, denn die Wirklichkeit, die sie abmalen, thuts ihnen vor, und sie sind Künstler genug, um zu wissen, daß Grau in Grau malen eine schlechte Farbenwirkung gibt, daß Licht und Schatten zum Gemälde gehört; sie sind Menschen genug, um die sittlichen Gegensätze und sittlichen Wirkungen im Leben nicht zu übersehen. Aber das ist ihnen doch nur so, wie die Natur nicht einerlei Thiere producirt, sondern verschiedene, Kröten und Nachtigallen, Lämmer und Wölfe, und wie die Lämmer

mitunter geschützt, mitunter auch von den Wölfen aufgefressen werden. Als in „Vor Sonnenaufgang“ jener junge Schriftsteller, durch den der Verfasser seine eigenen Ansichten verkündet, von dem liebenden Mädchen das Wort empfängt: „dann sind Sie ein sehr, sehr guter Mensch,“ antwortet er: „Es ist weiter nichts dabei, ich bin so veranlagt. Geboren wird man wohl damit noch nicht; man kommt dazu durch die Verkehrtheit unserer Verhältnisse, — nur muß man für das Verkehrte einen Sinn haben.“ Also ein angeborner Sinn und die erziehende Macht verkehrter Verhältnisse, das sind die Quellen der sittlichen Gutheit. Damit wir aber ja nicht meinen, diese Gutheit sei das wirkliche sittliche Gegentheil der Schlechtheit, werden wir in der „Ehre“ seitens des seinen Freund tröstenden Grafen Traß belehrt: „Mein Lieber, verachte die Deinen nicht, daß sie schlechter seien als du und ich; sie sind anders, weiter nichts.“ So ist Naturanlage und der gleichfalls als Naturmacht wirkende Einfluß der Verhältnisse auch hier der Quell der sittlichen Unterschiede, und damit lösen sich dieselben ganz folgerichtig in bloße Varietäten der Einen Menschennatur auf, — wie der verliederlichte Künstler in Sodoms Ende es cynisch ausdrückt: „Bestien sind wir alle; es kommt nur darauf an, daß unser Fell schön gestreift sei.“ Wenn unsere Dichter so inconsequent wären, von diesem Standpunkte aus bessern zu wollen, wenn sie überdies vergäßen, daß ja der Naturalismus überhaupt keinen freien Willen des Menschen kennt, der sich bessern könnte, so wird man doch gestehen müssen, daß eine schönere Streifung der Bestie Mensch, die sie allenfalls erreichen könnten, der aufgewandten Liebesmühe nicht lohnte.

Aber der Dichter braucht nicht bessern zu wollen. Er dichtet, stellt vor, was der Genius ihm im Leben Darstellenswerthes zu schauen gibt, ohne moralische oder unmoralische Tendenz. Nur daß die Abwesenheit der moralischen oder unmoralischen Absicht das Eintreten der moralischen oder unmoralischen Wirkung nicht verhindert. Sie

werden fragen: wie wirken diese Schauspiele durch sich selbst auf die Zuschauer? Darauf kann ich, wenn Sie die Wirkung der theatralischen Aufführung meinen, Ihnen keine Antwort geben; ich habe nie eines dieser Stücke auf der Bühne gesehen, noch begehre ich eines derselben zu sehen. Ich weiß nur, daß der alte Goethe einmal vor den Wirkungen uneingeschränkter Bühnenfreiheit gewarnt hat; drucken lassen könne man vieles auch Bedenkliche, denn das blos Gedruckte und Gelesene wirke so stark nicht auf das Volk, aber ganz anders sei es mit dem in sinnlicher Leibhaftigkeit und Anschaulichkeit auf der Bühne Vorgeführten. Die theatralische Wirkung wird also die superlativisch gesteigerte der ruhigen Lesung sein, und danach urtheilen Sie selbst. Darstellungen, in denen das Häßliche, Unsittliche, Scheusliche so sehr überwiegt, das Edlere und menschlich Schöne so sehr nur Episode bildet und fast nur dazu auftritt, um an dem Gemeinen zu scheitern, können unmöglich einen veredelnden Eindruck machen; sie können, gerade mit je lebhafteren Farben sie gemalt sind, um so mehr nur eine verwildernde, verrohende Einwirkung üben. Es ist wie mit den Kriminalgeschichten und Assisenverhandlungen: so abschreckend sie sein mögen, sie schrecken nicht ab, sie *stumpfen* ab und *reizen* zugleich, sie reinigen das Gemüth nicht, sondern sie beflecken die Phantasie und verführen zur Nachahmung. Ueberhaupt, wann hätte je die pure Vorhaltung des Lasters, und wenn sie mit der größten satirischen Virtuosität geleistet worden wäre, reinigend gewirkt? Noch ganz andere Darsteller der Verderbnisse ihrer Zeit als Hauptmann und Sudermann sind ein Juvenal und Petronius gewesen: haben Juvenal und Petronius den sittlichen Verfall der römischen Kaiserzeit irgendwie aufgehalten, oder werden sie von derselben nicht gelesen worden sein mit demselben frivolen Kitzel, mit welchem man heute Zola liest oder mit welchem der Berliner haut-goût sein Sudermann'sches Conterfei in „Sodoms Ende" beklatschte? Um das Böse wirksam zu richten, muß man ein wirksames und siegreiches *Gute*

ihm entgegenzustellen, muß man neben den Wegen des Verderbens Wege des Heils und der Rettung zu zeigen haben. Ja, wenn Anzengruber in seinem „Vierten Gebot", welches auch furchtbare Verderbnisse zur Anschauung bringt, der entsetzlichen Verkommenheit der Eltern, die ihre gut angelegten Kinder zum Verbrechen oder zur Verzweiflung treiben, in der frommen Großmutter, die zuerst warnt, dann angesichts des Todes tröstet und bekehrt, die Macht des Christenthums gegenüberstellt, das kann fruchten; aber von dieser Macht haben unsere naturalistischen Dichter keine Ahnung. Oder doch, eine Ahnung von ihr hat einer der beiden, und sie ist es werth, schließlich beachtet zu werden, aber ob sie ausreicht, um irgend etwas gut zu machen? Ich denke an das letzte der anfangs genannten Stücke, das ich seither nicht berühren konnte, weil es ganz anderer Art ist als die übrigen. Ich denke an Gerhard Hauptmann's jüngste und schönste Dichtung, das „Hannele".

Es ist Christnacht; Sturm und Eiseskälte draußen; wir werden in das Armenhaus eines Gebirgsdorfes geführt. Eine anekelnde Gesellschaft alten und jungen, männlichen und weiblichen Auswurfs treibt darin ihren Unfug und zeigt uns das Menschenleben in fratzenhaftester, verkommenster Realität. Da bringt der junge Lehrer des Dorfes ein vierzehnjähriges armes Mädchen herein, das er soeben aus dem eisigen Teiche im Dorf herausgezogen hat: das Kind, ein in die Ehe mitgebrachtes Vorkind, das von einem rohen herzlosen Stiefvater systematisch mißhandelt worden, ist in der Verzweiflung hineingesprungen, um zu seiner unlängst verstorbenen Mutter in den Himmel zu kommen. Mit Hülfe des Amtsvorstehers wird Ruhe geschafft, das Kind warm gebettet, ein Arzt geholt, der das Nöthige verordnet, und eine Diakonisse, welche das Hannele aus der Sonntagsschule kennt, übernimmt die Nachtwache. Trotz aller Bemühungen wird's des Kindes Todesnacht werden; es liegt in Fieberphantasieen, die das Letzte vorbereiten. Und nun hat der Dichter den kühnen,

ergreifend gelungenen Versuch gemacht, den Inhalt dieser ins Vorgefühl des Todes auslaufenden Fieberphantasieen uns in mächtigen Schattenbildern, gleichsam Geistererscheinungen, lebendig zu veranschaulichen. Das arme Kind hat in seinem Elend die arme Mutter, den guten treuen Lehrer, die liebevolle Diakonisse tief ins Herz geschlossen; es hat durch Lehrer und Lehrerin an den Heiland und seinen heiligen Gerichtsernst wie an seine überschwängliche Barmherzigkeit, an seinen seligen Himmel glauben gelernt, und nun tritt das alles in seinem Fiebertraum und Todeskampfe hervor. Zuerst das Bild des mädchenhaft geliebten Lehrers, dann die Traumgestalt der Mutter, dann Engel, die dem Hannele ein Blümchen, Himmelschlüsselchen, reichen, — dann nach einer Pause die dunkle Schauergestalt des Todesengels, vor dem das Geisterbild der Diakonisse sie schützen muß; dann die Vision ihres Begräbnisses, halb nach dem Märchen vom Schneewittchen, halb mit den Localfarben des Dorflebens ausgestattet. Die Leute klagen den Stiefvater an, daß er der Mörder des Hannele sei, er leugnet frech. Da tritt ein Fremdling herzu, es ist der Heiland, und legt ernst und mild dem Stiefvater seine herzandringenden Fragen vor: der leugnet immer frecher, bis er vor dem ewigen Richter zusammenbricht. Dieser aber erzeigt sich dem armen Hannele im Sarg wie einst dem Töchterlein des Jairus, er erweckt es, herzt es, übergibt es den Engeln zur Pflege, und im vollen Triumph der Seligkeit und Verherrlichung endet der Traum und endet das Leben; der am Morgen wiederkehrende Arzt findet das arme Hannele todt. — Es ist eine ganz eigenthümliche, von tiefstem, zartestem Gefühl und insonderheit religiösem Gefühl zeugende Dichtung, abgesehen von den für eine Kindesphantasie allzupathetisch gerathenen Schlußtönen von rührender Einfalt; ich habe das Gedicht nicht ohne Thränen zu lesen vermocht. Nur, diese ganze tröstende, verklärende, beseligende Welt des Christenglaubens, die hier aus einem Kindesherzen vor

uns aufsteigt wie eine Wunderblume aus Moder und Fäulniß, — sie existirt dem Dichter — darüber kann bei einem Schüler Häckels kein Zweifel sein — lediglich in der Phantasie des Kindes. Die Welt ist, wie jenes Armenhaus sie zeigt, eine ekelerregende Heimstätte der Schlechtigkeit und Verkommenheit, in der nothdürftig Ordnung geschafft wird; was darüber hinaus liegt, das ist ein schöner, für den, der ihn hegt, seliger Traum, weiter nichts. Das ist der Grenzstein des Naturalismus in seiner liebenswürdigsten Annäherung ans Christenthum: es ist ein schöner Kindertraum, wie sollte es mehr sein? Der Endpunkt der Sinnenwelt ist ja der Endpunkt der Wahrheit und Wirklichkeit überhaupt. —

Ich bin am Ende meiner Einzelskizzen, und habe das Gesammtergebniß zu ziehen. Es wäre doch kurzsichtig und ungerecht, dasselbe in eine persönliche Verurtheilung der Dichter zusammenzufassen. Sie sind Kinder unserer Zeit; wie sie denken, so denken Hunderttausende unseres Volkes in allen Ständen und auf allen Bildungsstufen: der Unterschied ist nur der, daß ihnen als Dichtern der Drang und die Gabe verliehen ward, die Weltanschauung des Zeitgeistes in dieser plastischen und drastischen Form auszusprechen. So sind ihre Dramen lediglich als Zeichen der Zeit zu betrachten, und sind als solche allerdings furchtbar. Es ist erschreckend, aus ihnen zu sehen, wie weit wir in Deutschland, dem stolzen Deutschland von 1870, innerlich heruntergekommen sind. Seit anderthalb Jahrtausenden ist unser Volk im Christenthum erzogen. Hier hat es jenen einigen Trost im Leben und im Sterben empfangen, in dessen Kraft jener Großvater in den „Webern" seinen guten Kampf kämpft und das arme Hannele selig durch die dunkle Pforte geht. Hier hat es die sittlichen Normen gelernt, in denen deutsche Zucht und Sitte seither gedieh; in denen wandelnd deutsche Männer und deutsche Frauen ihre Ehre wahrten. Hier ist ihm Herz und Sinn aufgegangen für alle Herrlichkeit Gottes in der Welt: hier hat es dieselbe

feiern gelernt in seiner Kunst und seiner Dichtung, wie kein anderes Volk sie schöner zu feiern vermocht hat. In der Schule dieser christlichen Weltanschauung ist noch unser größter Dichter erwachsen, der sein greises Haupt nicht zur Ruhe legen wollte, ehe er in seinem Faust den Weg der Menschheit bei allem Irren und Fehlen als einen Weg aus Gott zu Gott seinem Volke verkündet. Nun aber ist der große Darwin gekommen und sein noch größerer Prophet Häckel sammt ihrer neuen Prophetenschule, und haben uns gelehrt, das Weltgeheimniß aus den großen Entdeckungen der Zuchtwahl und des Kampfes ums Dasein zu lösen, und dafür Gott, Freiheit, Unsterblichkeit, Schuldbewußtsein und Heilsbedürfniß zum alten Eisen zu werfen, haben uns gelehrt, den Geist und das Gesetz des Geistes zu verleugnen und die Natur als die einzige Realität zu vergöttern. Ein neues Heidenthum: nur daß die alten Heiden, von denen wir seither die Principien des Schönen lernten, Christen dagegen zu heißen verdienen. Sie „faßten den uralten heiligen Vater am letzten Saum seines Kleides, kindliche Schauer treu in der Brust“: sie beteten: „Möge stets die Moira mir beistehn, in allen Worten und Thaten zu bewahren unverletzliche Reinheit, wie sie geboten ist von jenen Gesetzen, die aus der Höhe herabgekommen sind“: unsere Modernen kennen nur den père-abîme, den Vater-Abgrund, wie Renan sich ausdrückte, und die Gesetze, die von unten stammen, den zügellosen Genuß- und Geschlechtstrieb, die erbliche Belastung, die blinde Zerstörungswuth einer hungernden Menge, und seitdem dies die höchsten Motive der Tragödie geworden sind, gilt auch auf diesem Gebiete für das deutsche Volk der mephistophelische Fluch: „Staub sollst du fressen, und mit Lust!“ O welch eine Selbsttäuschung, zu wähnen, hier erscheine das Morgenroth einer neuen deutschen Kunst; diese Dichter des Naturalismus seien die Lerchen, welche einen deutschen Geistesfrühling verkündigten: als wenn der geistleugnende Naturalismus überhaupt einen

Geistesfrühling hervorzubringen hätte. Nein, aus dem Sumpfboden des religiösen, sittlichen, ästhetischen Nihilismus, wie er sich im naturalistischen Princip zusammenfaßt, wächst kein Rosengarten empor; das denkwürdige Wort Goethe's: „alle Epochen, in welchen der Unglaube einen kümmerlichen Sieg behauptet, und wenn sie auch einen Augenblick mit einem Scheinglanze prahlen sollten, verschwinden vor der Nachwelt, weil niemand sich mit der Erkenntniß des Unfruchtbaren abquälen mag", trifft auch hier zu. Wenn diese naturalistischen Dichter ein Morgenroth bedeuten, so kann es nur jenes trübe Morgenroth sein, von dem der Herr sagt, daß es Sturm ankündige: nicht Lerchen eines Lenztages deutscher Kunst, wohl aber Sturmvögel der socialen Revolution könnten sie sein, jener Revolution, die schlimmer, verwüstender als je eine gewesen, längst am deutschen Himmel droht: denn wenn die Weltanschauung, welche in diesen Dramen sich verkündet, erst in Deutschland durchgedrungen wäre, dann wäre auch der Tag gekommen, welcher unsere ganze deutsch christliche Cultur in ungeheuren, unheiligen Flammen verschlänge.

Nun, wir sind gottlob so weit noch nicht. Die moderne poetische Literatur ist doch nicht der alleinige Spiegel unseres nationalen Geisteslebens, und das naturalistische Drama nicht das alleinige Phänomen unserer poetischen Literatur. Noch ringen die lichten und die dunklen Geister um das Herz unseres deutschen Volkes; noch sind wir nicht so entchristlicht und verheidnischt, wie die Propheten des Naturalismus es scheinen und glauben lassen möchten. Aber wenn je das Wort des Apostels Anwendung gefunden hat: Wir haben einen Kampf nicht mit Fleisch und Blut, sondern mit Mächten und Gewalten, die in der gegenwärtigen Finsterniß herrschen, mit bösen Geistern unter dem Himmel, — so hat es sie hier.

Und hier liegt die Beziehung der inneren Mission zu den besprochenen Erscheinungen der neuesten deutschen Literatur. Wie werden wir denselben entgegenzuwirken

haben? Nicht direct, durch Anrufung des Gesetzes, der Polizei, der Umsturzvorlage. Zwar, ich sehne den Tag herbei, an dem man in Deutschland das Theater wieder aus einem Erwerbsinstitut in ein Kunstinstitut, aus einer zweideutigen Volksergötzungs- und -verführungsanstalt in eine Volksbildungs- und -erziehungsanstalt erheben wird. An diesem Tage würde es nicht mehr einem Polizeipräsidium oder Ministerium des Innern oder Oberverwaltungsgericht überlassen bleiben, in gewissen Fällen nach subjectivem Urtheil oder Gefühl ein anstößiges Stück zu verbieten, sondern eine Jury auserlesener Sachkundigen und anerkannter Autoritäten würde alles zu prüfen haben, was auf den Brettern, die die Welt bedeuten, zuzulassen oder auszuschließen wäre. Aber wenn die innere Mission auch Stücke wie Hauptmanns „Weber“ und „Vor Sonnenaufgang“ oder Sudermanns „Sodoms Ende“ sammt dem ohne Zweifel noch viel schlimmeren französischen Schund vom Theater auszuschließen vermöchte, was hätte sie anderes erreicht, als einige Symptome der naturalistischen Zeitkrankheit zu unterdrücken, während die Heilung dieser Krankheit selbst die ungelöste Hauptaufgabe bliebe? Nein, die Mission des Christenthums in der deutschen Gegenwart ist eine viel innerlichere, ist die allerinnerlichste: die Ueberwindung des naturalistischen Irrgeistes durch den heiligen Geist des Evangeliums, die Neuentfaltung eines Beweises des Geistes und der Kraft, durch welchen die ganze Bodenlosigkeit des Naturalismus überführt, die Unzertrennlichkeit des Christenthums von allem, was menschenwürdig ist, ins Licht gestellt, und der traurige Standpunkt so vieler edleren Zeitgenossen, daß die Welt des Glaubens nur eben ein schöner Traum, ein Traum für Kinder sei, durch die überwältigende Vernunft und Realität der übersinnlichen Thatsachen überwunden wird. Ob wir, um diese Aufgabe zu lösen, uns begnügen dürfen, das Evangelium immerfort in den althergebrachten Formeln, auf die das Geschlecht dieser Tage nicht mehr hört, weiter zu ver-

kündigen? Ob wir wohlthun, die wissenschaftliche Theologie, welche den Geisterkampf mit dem Naturalismus aufgenommen hat und uns das Schwert des Geistes wider denselben neu zu schleifen bemüht ist, unter das Joch der kirchlichen Tradition beugen und ihre Kampfesfreiheit fesseln zu wollen, weil sie in jenem Kampfe nicht ohne Wunden zu bleiben vermag? Ob es ausreicht, den antichristlichen Zeitgeist nur durch einseitiges und dilettantisches Eingehen auf seine wirthschaftlichen Forderungen entwaffnen zu wollen, anstatt die gleiche Energie auf die geistigen Gegensätze, auf den Kampf der Weltanschauungen zu wenden? Das sind Fragen, welche ich hier vor Ihnen nicht zu erörtern, sondern höchstens aufzuwerfen habe, und die ich Ihnen, am Schlusse meiner Aufgabe angelangt, lediglich zu stiller Erwägung anheimgeben möchte. —

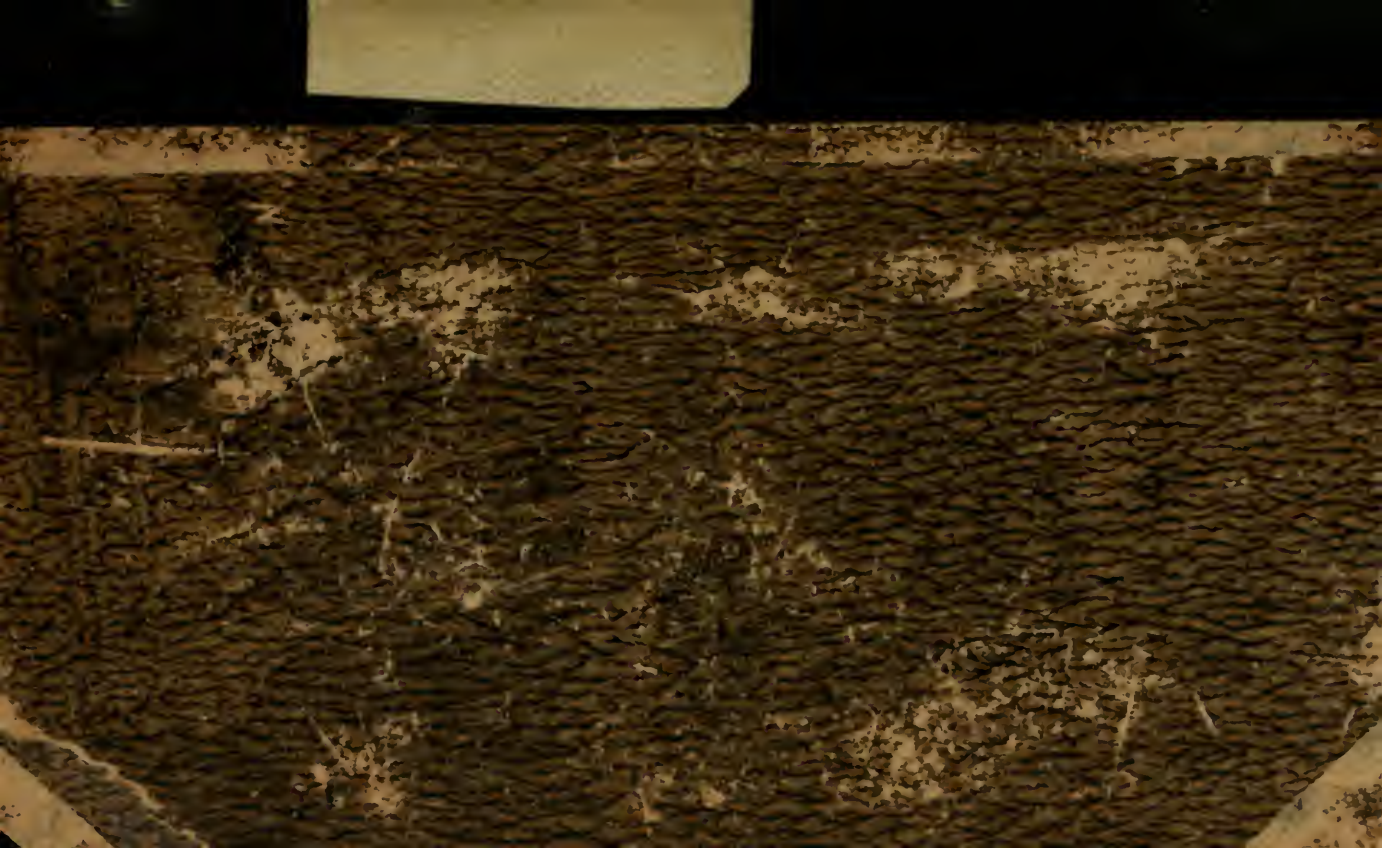
Druck von Fr. Richter in Leipzig.

Author Beyschlag, Willibald 88354 LG.H B57z8b

Title Ein Blick in das jungdeutsche naturalistische Drama.

DATE. NAME OF BORROWER.

University of Toronto Library

DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU